



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kod hymniczny w poezji Czesława Miłosza

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2011). Kod hymniczny w poezji Czesława Miłosza. "Pamiętnik Literacki" (2011, z. 2, s. 35-54).

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

DARIUSZ PAWELEC
(Uniwersytet Śląski)

KOD HYMNICZNY W POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA

W opublikowanym przeszło 2 lata po śmierci Czesława Miłosza tomie pt. *Wiersze ostatnie* wśród utworów zapisanych w okresie od ogłoszenia tomu *Druga przestrzeń* (2002), znalazł się otwierający książkę krótki odautorski komentarz z r. 2003, pełniący podwójną rolę: prologu do najpóźniejszych utworów i jednocześnie epilogu podsumowującego całość rozległego dorobku literackiego poety:

Zapisy mego czucia, że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze, więc hymnami wdzięczności. A razem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia. I nic we mnie nie było spon-taniczne, ale pod kontrolą woli. [MW 7]¹

Triadyczne użycie w kolejnych zdaniach słowa „być” w czasie przeszłym wskazuje konsekwentnie na trzy odrębne, choć równoprawne dominanty określające status całości Miłoszowego dzieła. Przegląd tych autorskich wskazań możemy zacząć od zdania ostatniego, w którym chodzi o status artysty i wypływające zeń konsekwencje dla „obrazu autora” i pozycji podmiotu. W zdaniu środkowym mowa jest o statusie etycznym, związanym z dylematem moralnym występującym w procesie kreacji artystycznej i z „próbą ominięcia pułapek *mimesis*”², ujawniających się podczas ogarniania złożonej rzeczywistości. Na początku natomiast określony zostaje status genologiczny, w którym hymniczność splata się z doświadczeniem Boskości, poszukiwaniami świętości i udziałem w wyobraźni religijnej. Zwrócona w przeszłość autocharakterystyka uwidatnia punktowo trzy aspekty twórczości Miłosza, które w procesie jej rozumienia winny być postrzegane łącznie. Wzajemnie oświetlają się bowiem i dopełniają, a nawet warunkują. Tak więc o hymniczności poety nie da się mówić bez odniesienia jej do świadomości nieszczęścia, ta z kolei musi być rozpatrywana w perspektywie dystansu artysty do rzeczywistości, tworzenia „pod kontrolą woli”. Rzecz jasna, każdy z elementów tej triady można także śledzić oddzielnie, jako jeden z istotnych motywów dzieła Miłosza.

¹ Skrótem tym odsyłam do: Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*. Zebrała, przepisała i datowanie ustaliła A. Kosińska. Kraków 2006. Ponadto stosuję w artykule następujące skróty do oznaczenia tomów poetyckich Cz. Miłosza: MD = *Druga przestrzeń*. Kraków 2002; MN = *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994; MT = *To*. Kraków 2000; MW-1 = *Wiersze*. T. 1. Kraków 1993; MW-2 = *Wiersze*, t. 2; MW-3 = *Wiersze*, t. 3. Liczby po skrótach wskazują na stronie, jedynie w przypadku *Wierszy* pierwsza cyfra: po łączniku, oznacza tom, następane – stronicę.

² A. Fiuł, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 15.

Zdanie: „I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli”, ma w omawianej twórczości swoje liczne poprzednie wcielenia oraz rozwinięcia, poetyckie i niepoetyckie. W *Ziemi Ulro* przeczytamy np.: „W gorsecie chodzę, wszystko jest we mnie samodyscypliną, gdzież więc mnie do »szczerowości«?”³ W wierszu *Wieczór* ten sam sens możemy wyczytać w zawołaniu „Maski, peruki, koturny, przybywajcie!” (MW-3 321), a w tytułowym utworze z tomu *To* w wyznaniu: „Pisanie było dla mnie ochronną strategią / Zacierania śladów” (MT 7). „Poeta tej epoki nie odsłania twarzy”, „Myśli zimno” (MW-1 242) – zanotował Miłosz w r. 1946 w tekście pt. *Dwaj w Rzymie*. W wielu wierszach motyw ów sprzęgnięty jest z ironią obejmującą sytuację artysty, a zwłaszcza dotyczącą kluczowego dlań doświadczenia „sprzeczności pomiędzy sztuką i solidarnością z ludźmi”⁴. W *Zgodzie z Dalszych okolic* poeta to ten, kto „Być może, nie ma nawet ludzkich uczuć” (MW-3 338). W tym samym tomie puentą do sprawozdania z lektury *Notatnika* Anny Kamieńskiej stanie się zdanie: „Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki” (MW-3 343). W *Drugiej przestrzeni* w Piekło artystów umieszcza autor „ludzi, którzy doskonałość dzieła / Stawiali wyżej niż swoje obowiązki małżonków, ojców, / braci i współobywateli” (MD 82). Współbrzmi to ze stwierdzeniem, iż „dzieło jest zamiast szczęścia [...]” (MN 77), z poematu *W Sze-tejniach* – czy np. z fragmentem poematu *Orfeusz i Eurydyka*:

Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem”.
Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo. [MW 43]

W tym i podobnych zapisach powraca niczym echo lektura *Tonia Krögera* Thomasa Manna, a nawet słowa głównego bohatera opowiadania – o tym, że „Artysta musi być nieludzki, poza-ludzki, musi on pozostawać dziwnie na uboczu wobec naszego człowieczeństwa”. Miłosz cytuje te słowa i komentuje w eseju *Niemoralność sztuki w Ogrodzie nauk*, zauważając:

poeta musiał doświadczyć, jak bolesne dla jego poczucia moralnego jest uświadomienie sobie faktu, że nie najszlachetniejsze, najbardziej ludzkie odruchy są jego sojusznikiem, ale jego „chłodna, wybredna postawa” – także kiedy pisze wiersz przeciwko nieludzkości⁵.

W wypowiedzi Mannowskiego bohatera „sam dar stylu, formy, ekspresji nie jest niczym innym jak taką chłodną i wybredną postawą wobec człowieczeństwa”. W pisanym w latach sześćdziesiątych *Notatniku* Miłosz, rozpatrując zagadnienie sprzeczności moralnych artystycznej profesji, zawarł słowa, które mogą zostać potraktowane jak parafraza kwestii Tonia Krögera: „Sztuka rodzi się z pragnienia dobra, ale pomysł i forma wymagają tej wiary w siebie, która pochodzi z zakochania w zręczności własnego umysłu”⁶.

Wątek ten powraca w zbliżonej postaci w *Odczycie noblowskim*:

³ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 36.

⁴ Cz. Miłosz, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987, s. 352.

⁵ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 167.

⁶ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 138.

Natomiast ogarnąć rzeczywistość tak, żeby zachować ją w całym jej odwiecznym powikłaniu zła i dobra, rozpacz i nadziei, można tylko dzięki dystansowi, tylko wznosząc się nad nią – ale to z kolei wydaje się moralną zdradą⁷.

Potrzeba dystansu artystycznego do rzeczywistości i wymóg tworzenia „pod kontrolą woli” prowadzą u Miłosza do konfrontacji etycznej, albowiem, jak czytamy w *Ogrodzie nauk*: „Moralnie ten cały dystans trudny jest do przyjęcia i działaność, która jemu wszystko zawdzięcza, nie może nie być podejrzana”⁸. Doskonałość dzieła rodzącego się wskutek tak pojętego zdystansowania i „moralnego kalectwa” ma zatem „nie tylko estetyczną rację bytu” i „ukazuje się nam jako obciążona pewnym długiem”⁹. Stąd m.in. biorą się pułapki i paradoksy poetyckiej postawy mimetycznej, stąd także potrzeba zadeklarowania przez noblistę pod koniec życia wprost: „byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia”. W tużpowszechnym wierszu *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku* mogliśmy przeczytać równie wprost: „Ja byłem świadkiem nieszczęść” (MW-1 248), dlatego czytelnika poezji Miłosza deklaracja przeznaczona do *Wierszy ostatnich* nie powinna, oczywiście, zaskoczyć. Jej istnienie w rozliczeniowej triadzie uzasadnione jest jednak sąsiedztwem dwóch pozostałych składników autocharakterystyki i ma zabezpieczać właściwe ich rozumienie. Wyznanie autorskie gra niejako na dwie strony: usprawiedliwia „chłodną i wybredną postawę” nowoczesnego twórcy i działanie „pod kontrolą woli” oraz zapewnia kontekst dla hymniczności, poza którym ta mogłaby być fałszywie pojęta. Napięcie, jakie ujawniło się w późnym konfesyjnym wyliczeniu, jest zresztą tematyzowane w wierszach Miłosza na różne sposoby wcześniej. W warszawskim wierszu *Do poezji* z roku 1942 mowa jest o myleniu głosu poezji, która ma być „do poplątanych skarg tak niepodobna...” (MW-1 217), z „głosem bólu, głosem ludzkim”. Z kolei w *Laudzie* – „Ze skargi ledwie że wymówionej wzrosło dziękczynienie”. W *Osobnym zeszycie*: „nie mogłem pisać oskarżenia, / bo wesele razem z płaczem przychodziło” (MW-3 67). W zbiorze *To* „głos człowieczy w próbach nie ustaje, / Pieśń układając ku grozie i chwale” (MT 83), a „czarnej rozpacz” towarzyszy „wiersz hołd”, „bo mnożyć skargi byłoby za łatwo” (MT 37). W jednym z ostatnich utworów, pt. *Żywotnik*, mówi się o „wznoszeniu [...] katedry” z „hymnów i lamentów [...]” (MW 22). Dopiero dostrzeżenie zespajającej roli tego właśnie gatunkowego sąsiedztwa dla tonacji i wymowy pisarstwa Miłosza staje się warunkiem należytego odbioru zdania: „Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności”. Ale to zdanie – manifest postawy nie tylko literackiej, otwierające rachunek sumienia artystycznego i z jego pozostałymi elementami, jak to starałem się pokazać, nierozdzielnie splecione, interesuje mnie przede wszystkim jako wyraz refleksji estetycznej, podsumowanie całokształtu własnych dokonań poety w perspektywie genologicznej.

Późna konfesja zamyka klamrowo hymniczne ustawienie głosu w poezji Miłosza, otwarte już w przedwojennym tomie *Trzy zimy* napisanym w Paryżu wierszem pt. *Hymn*. Nie była to zresztą w obrębie Miłoszowego dzieła jedyna tego typu tak bezpośrednia autorska kwalifikacja genologiczna. Opublikowanemu w r. 1982 tomowi nadał twórca tytuł *Hymn o Perle*, podkreślając w ten sposób znaczenie

⁷ Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 352.

⁸ Miłosz, *Ogród nauk*, s. 161.

⁹ *Ibidem*.

umieszczonego na początku książki poematu o tym samym tytule, który jest, jak informuje nota odautorska, „wolną przeróbką” apokryfu „gnostycznego pochodzenia” (MW-3 7). Świadomość gatunkowa hymnu przejawia się w licznych zawartych w wierszach Miłosza wypowiedziach o tym gatunku. Takich metadyskursywnych stwierdzeń odnoszących się wprost do hymnu odnajdziemy u twórcy *Drugiej przestrzeni* prawie 30. Co ważne, poetycki autokomentarz zmierza często do zagarnięcia w obręb hymnicznej przestrzeni gatunkowej całości dzieła, hymn staje się w jego ramach znakiem rozpoznawczym poetyki autorskiej, urasta wręcz do rangi kategorii rodzajowej, nadrzędnej wobec poszczególnych zróżnicowanych formalnie wypowiedzi wierszowych. Powracałby w tym myśleniu Miłosz do starożytnej Grecji, w której czasach „termin »hymn« używany był w dwóch sensach: węższym, gatunkowym, i szerszym, rodzajowym”, a „rodzajowe” stosowanie terminu „*hymnos*” odnosiło się w pierwotnym znaczeniu do „praktycznie każdego rodzaju uprawianej w epoce archaicznej twórczości poetyckiej”. Z czasem wciąż rodzajowy sens słowa „*hymnos*” zawęży się do „lirycznych pieśni pochwalnych”¹⁰. Scalającą i totalizującą zarazem rolę hymnu, obejmującego całość dzieła Miłosza oraz definiującego istotę poetyckiego przeżywania świata, widać bardzo dobrze w jednym z ostatnich wierszy, pt. *Niebo*, gdzie pierwszy wers zakończenia stanowi nawiązanie do własnego życia poety – podmiotu wypowiedzi, jako cielesnej „długiej podróży wśród ludzi”:

Gdyby nie oni, byłbym bez obrony, patrząc na nich,
układałem hymny

Na cześć łodzi bukowych, luster z wygładzonego metalu,
akweduktów, mostów i katedr.

Wszystkiego, w czym wyraża się nasze podobieństwo

Do Niewypowiedzianego, naszego Ojca w niebie. [MW 69]

Hymniczne „Wszystko” ma tu, oczywiście, swoje wyraźne odniesienie do wyższego, uzasadniającego wybór gatunku, Boskiego porządku. Ale w doświadczeniu poety zawsze dopełnia go istnienie jakiejś „drugiej strony”, z właściwym jej sposobem powiadamiania, jak np. w zapisie *Strony 39 z Osobnego zeszytu*: „Słyszy głosy, ale nie pojmuje tych krzyków, modlitw, bluźnierstw, hymnów, które jego obrały za medium” (MW-3 76). Jak zasadnie zauważył Marian Stala: „W tej poezji rozpacz, gorycz, nadzieja i podziw występują razem i wzajemnie się warunkują”¹¹. Powstaje pytanie: jak w gruncie rzeczy pojęcie hymnu powinno być rozumiane w odniesieniu do wszystkich odnalezionych u Miłosza bezpośrednich sygnałów przynależności gatunkowej i stwierdzeń metadyskursywnych? a zwłaszcza – jak na tym tle realizują się inne sposoby przywoływania tradycji hymnicznej? Czy i jak istnieje w tej poezji hymn w postaci niestematyzowanej?¹² Między *Hymnem z Trzech zim* a *Wierszami ostatnimi* obserwujemy w twórczości Miłosza

¹⁰ J. Danielewicz, *Hymn w systemie gatunków liryki greckiej*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 36.

¹¹ M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesław Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 170.

¹² Hymn nie jest oczywiście jedynym tematyzowanym przez Miłosza gatunkiem literackim. Zagadnieniem „tematyzacji problematyki genologicznej” zajmował się J. Olejniczak (*Gatunek*

długotrwały proces kodyfikacji właściwości wypowiedzi hymnicznej czyniony na własny użytek. Rzecz jasna, taka autokodyfikacja dokonuje się w stałym dialogu z kodyfikacjami historycznie już zaświadczonymi, na ich tle staje się zrozumiała i znacząca. Z jednej strony, konstytuuje się hymn Miłosza na tle niehymnów: krzyków, bluźnierstw, skarg, oskarżeń, zawoźdeń, lamentów. Z drugiej strony, autorska przestrzeń hymniczna rozwija się przez zawłaszczenie i podporządkowanie sobie innych pokrewnych gatunków, także wtedy, kiedy w danym momencie jawią się one jako niemożliwe do zaistnienia. W wierszu *Nie tak* np. „rozpada się hymn albo psalm [...]” (MW-2 240). W *Tytaniku* orkiestra „gra hymn-modlitwę” (MW-3 281). W *Traktacie teologicznym* z kolei *Oda do młodości* Mickiewicza nazwana została „hymnem masońskim” (MD 75). Nawet dramat-misterium napisany przez Oskara Miłosza określił poeta w *Drugiej przestrzeni* mianem „hymnu na chwałę Boga człowieka” (MD 97). W genologicznym projekcie Czesława Miłosza hymn ma także do wypełnienia ważną misję w odniesieniu do całej literatury. Przez analogię do pytań o zbawienie artysty i miejsce jego dzieła w tym planie możemy zobaczyć, jak hymn właśnie uzasadniać ma i usprawiedliwiać wszystkie literackie wysiłki i zamierzenia, powstające, jak pamiętamy, „pod kontrolą woli” (MW 7). Bohater *Biografii artysty* „nie dbał o swoją piekłą obiecaną duszę, / Póki jasne i czyste było jego dzieło” (MN 24). W *Prywatnych obowiązkach*, wobec tak nakreślonej zależności, pojawia się wątpliwość wyrażona bardziej wprost: „Mówi się, że nie zasługujemy na Piekło, bo dzieło okupuje winy, ale może jest to jeszcze jeden sentymentalny przesąd”¹³. W porządku literatury hymn zajmuje zatem pozycję analogiczną do dzieła, które „okupuje winy” w porządku życia artysty, jego nadzieją i zadaniem jest bowiem zadośćuczynienie za dystans, za wznoszenie się nad rzeczywistość, a także za sojusze „zimnego serca” z „chłodną i wybredną postawą”, o czym możemy przekonać się np. czytając pytanie z wiersza *Café Greco* z *Kronik*:

Czymże okupi siebie literatura,
Jeżeli nie pochwalną melopeją, hymnem,
Chociażby mimo woli? [MW-3 259]

Hymn staje się na prawach synekdochy zastępczym nazwaniem mediumicznie pojętego głosu poetyckiego w ogóle, jak np. w tekście *Wieczór*, którego dwuwers jest swoistym mikrohymnem do hymnu:

O hymnie, poemacie, melopeo,
Śpiewaj moimi ustami, umilknieś i zginę! [MW-3 321]

Świadomość gatunku hymnicznego prezentowana przez Miłosza w wierszach tematyzujących problematykę genologiczną zbieżna jest zasadniczo ze współczesnymi mu ujęciami teoretycznymi oraz z wnioskami płynącymi z analiz historycznoliterackich. W perspektywie historycznej najdalszy zbiór odniesień dla dziesięjszej twórczości poetyckiej stanowią w interesującym nas zakresie hymny antyczne, z odrębną ważną rolą hymnów homeryckich i orfickich, dalej – hymny biblijne, którym to mianem określa się psalmy pochwalne, oraz hymny średniowieczne,

jako temat {przykład Czesława Miłosza}. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000).

¹³ Miłosz, *Prywatne obowiązki*, s. 138.

czyli pieśni pochwalne wyznaczające główny nurt gatunkowy liryki kościelnej. Jeszcze dla Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, jak kiedyś dla Platona w *Państwie* oraz w *Uczcie*, było jasne, że „jeśli przedmiotem pochwał są osoby boskie, to mówimy raczej o hymnach, które są pochwałami Boga”, w odróżnieniu od panegiryków, tj. pieśni zawierających „pochwały nie tylko osób, lecz także przedmiotów nieożywionych, a tym więcej stworzeń żywych”¹⁴. Hymn jawił się więc przede wszystkim jako dziedzina poetów-teologów. Jak zauważa Artur Hutnikiewicz:

Z pojęciem hymnu wiąże się więc również od najdawniejszych czasów pojęcie świętości i wzniosłości oraz świadomość organicznego związku tej odmiany pisarskiej z kultem religijnym¹⁵.

Natomiast hymn poetycki, pojawiający się w epoce renesansu i pozbawiony w okresach późniejszych ścisłego związku z problematyką sakralną, w opisowych ujęciach słownikowych „zbliża się (przejściowo) do takich gatunków liryki pochwalnej, jak oda, pean czy dytyramb”¹⁶. Ale i w czasach starożytnych twórczość hymniczną – pisze Jerzy Schnayder – „trudno uchwycić, gdyż hymny przybierały z czasem różne nazwy (jak dytyramby, peany, prozodia)”¹⁷. Istotnych trudności nastręcza także rozróżnienie hymnu i modlitwy, zacierające się od czasów średniowiecznych i prowadzące te gatunki do częstego utożsamiania, rzecz jasna, w obrębie liryki religijnej. Jak konstatował Jan Józef Lipski „niekiedy zresztą, jak wiadomo, trudno odróżnić modlitwę, podniosłą pieśń religijną lub patriotyczną, odę – od hymnu *sensu stricto* [...]”¹⁸. Podobnie rzecz się ma z tożsamością hymnu i psalmu. „Psalm jest ześrodkowany na Bogu, jest hymnem chwały”¹⁹ napisał ks. Józef Sadzik w przedmowie do przekładu *Księgi Psalmów* autorstwa Miłosza. „Harmonia psalmów i hymnów” (MT 63) pojawia się też w wierszu *Zdziechowski*, w przywołanym tam fragmencie pism filozofa i rektora wileńskiego uniwersytetu. Kłopotem teoretycznym, na co wskazuje m.in. Lipski, są także trudności z rozróżnianiem ody i hymnu, a w słownikach anglosaskich „rysuje się tendencja określania hymnu jako ody pewnego typu”²⁰. Z kolei w niemieckiej teorii pojawia się termin „hymniczna »liryka wzlotu«”, który obejmuje odę i dytyramb²¹. Na tym tle nie dziwią synonimiczne użycia nazw gatunkowych w cytowanych już uprzednio wierszach Miłosza: hymn-psalm, hymn-modlitwa czy nawet hymn-oda. a przecież wśród dokonań poety znajdziemy także ody oraz liczne odwołania do tej właśnie nazwy gatunkowej²². Pojawia się też dwukrotnie *Dytyramb* (pierwszy z r. 1938,

¹⁴ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954, s. 246–247.

¹⁵ A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprówicza*. Warszawa 1973, s. 39. Na genetyczny związek hymnu z kultem religijnym wskazywał także E. Sawrymowicz (*Hymn jako gatunek literacki*. „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 3, s. 77–78).

¹⁶ M. Semczuk, *Hymn*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk. Wrocław 1992, s. 399.

¹⁷ J. Schnayder, *Hymn*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, z. 1, s. 141.

¹⁸ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*. Warszawa 1975, s. 221.

¹⁹ J. Sadzik, *O „Psalmach”*. W: Cz. Miłosz, *Księgi biblijne. Przekłady z języka greckiego i hebrajskiego*. Kraków 2003, s. 32.

²⁰ Lipski, *op. cit.*, s. 235.

²¹ *Ibidem*.

²² Na ten temat zob. Z. Łapiński, *Oda i inne gatunki oświecone*. W zb.: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985.

drugi w *Guciu zaczarowanym*), w definicjach antycznych należący wszakże do gatunków objaśnianych za pomocą słowa „*hymnos*”, stanowiących „wyspecjalizowaną” odmianę hymnu i uznających „nadrzędność hymnu” nad nimi²³.

Na podstawie analizy metatekstowych stwierdzeń zawartych w tekstach poetyckich Miłosza, szczególnie w tych, w których pada nazwa gatunkowa „hymn”, możemy dojść do wniosku, że użycie owej nazwy przekracza jej wąski sens gatunkowy. Twórca przyznaje się do „układania hymnów na cześć Wszystkiego” (MW 69), a całość zasobu swoich dokonań wierszowych określa mianem „hymnów wdzięczności” (MW 7). Uznaje tym samym poniekąd archaiczną synonimiczność zakresu pojęcia *hymnos* z twórczością poetycką w ogóle, a już z całą pewnością używa go jako nazwy rodzajowej, zgodnie z najdawniejszą grecką tradycją, ale i zapewne jakoś za sprawą współczesnych mu teoretycznych i praktycznych kłopotów z hymnem. Nasuwa się pytanie, jak świadomość ta, ustalona na podstawie wewnątrz-wierszowych „autokomentarzy” autorskich i posiadająca walor wpisanej w poezję refleksji teoretycznej, a nawet wypowiedziana na prawach manifestu genologicznego, znajduje potwierdzenie w tekstowej praktyce hymnograficznej autora *Nieobjętej ziemi*. Mówiąc o relacjach twórczości oryginalnej Miłosza z jego tłumaczeniami biblijnymi, szczególnie tłumaczeniami psalmów, Jan Błoński w r. 1983 dostrzegał praktyczne wypełnianie reguł języka gatunku na poziomie stylu:

W leksyce, w składni, w narastaniu metonimiczności, w przeobrażeniach pojęcia poezji (literackości) – kształtuje się wysoki styl hymniczny, z którym zapewne związane są trwałe nazwisko poety²⁴.

Ów styl w rozumieniu tu zaprezentowanym przekracza kwestie wyłącznie stylizacji biblijnej, choćby i najgłębiej pomyślanej, i skutków „promieniowania prastarego tekstu”²⁵, nawet gdyby przyjąć, że tłumaczenia biblijne mogą pełnić funkcję „poetyckiego laboratorium” i być tym, czym był dla Kochanowskiego *Psalterz Dawidów*²⁶. Sugerując pozastylizacyjne pokrewieństwo tomów *Miasto bez imienia* oraz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada z Księgą Psalmów*, krytyk pytał jeszcze ostrożnie, aczkolwiek przenikliwie: „czy nie tak właśnie przejawia się generalna tendencja dojrzałej twórczości Miłosza?”²⁷ Kiedy Błoński formułował swoje tezy, nie mógł znać 7 kolejnych książek poetyckich noblisty, które oczywiście potwierdziły jego krytycznoliterackie przeczucia, ale i pozwoliły poszerzyć zakres pojmowania hymniczności w dziele Miłosza. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych w. XX, po nowych doświadczeniach lekturowych, autor eseju *Miłosz jak świat* bardzo zdecydowanie wyznacza już skalę tego poszerzenia:

Jego poezja jest – zwłaszcza w drugiej części długiego życia – nieustannym hymnem ku czci istnienia. Ale ten hymn wyśpiewuje tyloma instrumentami i na tylu tonacjach, że czytelnik – zmyłony – zapomina często o przedmiocie hymnu na rzecz hymnu samego²⁸.

Świadomość krytyka spotyka się tu ze świadomością poety w postawieniu znaku równania pomiędzy poezją a hymnem. W metapoetyckim hymnie-spowiedzi

²³ Danielewicz, *op. cit.*, s. 43.

²⁴ J. Błoński, *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 212.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 213.

²⁷ *Ibidem*, s. 212.

²⁸ *Ibidem*, s. 94.

pt. *Sprawozdanie z tomu Na brzegu rzeki* hymniczność jawi się np. jako istota działalności poetyckiej, a podmiot wiersza powiadamia o tym nawet w liczbie mnogiej, w imieniu całej zbiorowości poetów, mówiąc o wspólnej „wyprawie”:

Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu
i górskiego szczytu, i osy, i kwiatu nasturcji.
Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci. [MN 6]

Powraca tu myśl z dużo wcześniejszego tekstu Miłosza: „Co jest wymówione, wzmacnia się”, a „co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia” (MW-3 28). Myśl bardzo zbieżna zresztą z tezą innego wielkiego hymnisty, Friedricha Hölderlina: „Lecz to, co trwa, ustanawiają poeci”²⁹.

Rodzajowy sens hymnu objawiający się z całą mocą w późnej twórczości noblisty, szczególnie jaskrawo wyrażony na poziomie stwierdzeń metadyskursywnych, domaga się sprawdzenia jego wewnątrztekstowych motywacji. Powstaje pytanie: czy słowo „hymn” jest tylko architekstualną metaforą, persewerującą uporczywie na kartach kolejnych książek i archaizującą w nich rozmyślnie status poezji i poety, czy też, oprócz tych funkcji, otwiera ono jakieś szersze „pole genologicznych odniesień”³⁰? A zatem interesowały mnie będą referencje tekstów Miłosza do przestrzeni hermeneutycznej hymnu w jego węższym gatunkowym sensie oraz w tym właśnie zakresie identyfikacja rozmaitych indeksów genologicznych odniesień istniejących w wierszach³¹. Obieram więc na potrzeby dalszych rozważań kierunek odwrotny do dotychczas obowiązującego. Od odkrywania rosnącej pojemności semantycznej pojęcia hymnu w omawianej twórczości chcę przejść do przesłedzenia konkretnych tekstowych przejawów wskazywania na hymn jako na gatunek literacki. Miejsce gromadzenia przesłanek uogólniających i wydobywania bliskości z innymi gatunkami musi zająć potrzeba ustalenia specyficznej dla hymnu „gramatyki genologicznej” i ogląd sposobów ewentualnego stosowania się do niej Miłosza. W kontekście wspomnianych już kłopotów teoretycznych z hymnem oraz jego wielowątkowych dziejów realizację tego zadania wypada rozpocząć od rozpoznania sposobu usytuowania gatunku w świadomości XX-wiecznej. Kluczowa dla tego sposobu jest niewątpliwie kwestia słabnącej roli ukształtowania formalnego, a przez to braku możliwości zweryfikowania danej lub domniemanej tylko kwalifikacji gatunkowej w odniesieniu do paradygmatu konstrukcyjnego. Panuje raczej zgodne przekonanie, że hymn stał się „przede wszystkim znakiem semantycznym sugerującym czytelnikowi typ odbioru i odsyłającym go do sakralnych tradycji gatunku”³², co obejmuje także sakralizację różnych przedmiotów wypowiedzi poetyckiej, „ustawiczne poszerzanie pojęcia *sacrum*” pozwalające „uznać za przedmiot nadający się do hymnicznego ujęcia każdy niemal temat i treść, które autor odczuwał jako wartość istotną i doniosłą”³³. Wobec

²⁹ Tę frazę F. Hölderlina (choć w innym tłumaczeniu: „Poeci kładą fundament pod to, co prawdziwie trwa”) przywołuje wcześniej przy okazji omawiania związków myśli Miłosza z M. Heideggerem J. S a d z i k (*Inne niebo, inna ziemia*. W: M i ł o s z, *Ziemia Ulro*, s. 21).

³⁰ S. B a l b u s, *Zagłada gatunków*. W zb.: *Genologia dzisiaj*, s. 27.

³¹ Odwołuję się tu do koncepcji hermeneutyki form literackich przedstawionej przez B a l b u s a (*ibidem*).

³² S e m c z u k, *op. cit.*, s. 400.

³³ H u t n i k i e w i c z, *op. cit.*, s. 41.

zawodności kryteriów formalnych i tematycznych³⁴ rozstrzygający wedle innych propozycji ma być gest poety, dla którego sam wybór hymnu „jest zarazem w pewnym stopniu manifestacją postawy światopoglądowej, gdyż jego konstytutywną cechą jest postawa podmiotu lirycznego, widzącego świat jako strukturę opozycyjną *sacrum* i *profanum*”³⁵. Wyróżnik taki pozostaje w zgodzie z greckim dziedzictwem. Nawiązujący do niego z filologiczną precyzją Hans Georg Gadamer upominał się dodatkowo o rozróżnianie „pochwały” i „wysławiania”, a co za tym idzie – wiersza pochwalnego i hymnu, ponieważ „nie każdemu wolno każdego chwalić”, „natomiast wysławianie, i tak samo hymn, który jest jego formą, zakłada uznanie czegoś absolutnie wyższego, co nas przekracza i czego obecność nas wypełnia”³⁶.

Następstwem uchwyconej przez Gadamera relacji podziwu i dystansu wobec czegoś wyższego są wpisane w hymn emocje, odzwierciedlone w stylu podniosłym, ale i w jego przekroczeniu, egzageracji lub tylko ekstatycznym przesileniu. Ekstaza określa jeden ze sposobów zachowania poety hymnicznego, wyraża zaangażowanie emocjonalne podmiotu mówiącego, wyznacza nastrój wiersza, który ma być emanacją religijnego „przeświadczenia o istnieniu w samej naturze bytu jakiejś najwyższej, niezmiennej i niezniszczalnej wartości”³⁷. Jak stwierdza Hutnikiewicz: „wartość ta, odczuwana bardzo bezpośrednio i silnie, przedstawiona jest w tonacji ekstatycznego zachwyty i kornej czci [...]”³⁸. Niewątpliwie, ekstaza należy do pojęć ulubionych w słowniku Miłosza, co sprawia, że ten element dykcji hymnicznej dany jest nam wręcz w postaci poetyki sformułowanej, co widać znakomicie w podsumowującym twórczość pisarza autokomentarzu ze zbioru *To*:

I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać. [MT 7]

Do *Hymnu o Perle* włączył Miłosz własne adaptacje „ekstatycznych wierszy” (MW-3 83) Kabira. W wierszu ze *Światła dziennego* mowa jest o poetach, którzy inaczej niż „Poeta tej epoki” – „w słowach szukali ekstazy” (MW-1 242). Ale „ekstaza” stanowi przede wszystkim nazwę dla doświadczeń pozatekstowych, jak w wierszu *Capri*, kiedy służy uchwyceniu „pełnego szczęścia, które jest ekstazą poza jakąkolwiek myślą i troską [...]” (MN 13). Należy do słów najistotniejszych, bo, jak w *Guciu zaczarowanym*, nazywa podstawowy sposób doznawania świata: „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca” (MW-2 135). Staje się parafrazą życia w *Drugiej przestrzeni*: „jest tylko / ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości” (MD 79). Eksponuje autor także jej sens erotyczny i związek z pożądaniem, jak ów „znak ekstatycznego obcowania” (MT 23) na kartach *To*. Charakterystyczne dla wyobraźni poetyckiej Miłosza jest wzajemne przenikanie się sprzecznych tonów i odczuć. Takie warunkujące pełnię przeżyć współgranie przeciwieństw obejmuje również stan ekstazy: „Gardłowe jego pieśni ekstatycznej rozpaczy powtarzałem idąc wzdłuż morza [...]” (*Rok*, MW-2 167), „Pośród wrza-

³⁴ Hutnikiewicz zestawia je w 8 punktach. Zob. *ibidem*, s. 43–44.

³⁵ Lipski, *op. cit.*, s. 236.

³⁶ H. G. Gadamer, *Poetica*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 33.

³⁷ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 44.

³⁸ *Ibidem*.

sków, ekstatycznych bełkotów [...]” (*Ryba*, MW-2 220), „Nie rozumiejąc, skąd lata ekstazy i razem udręki” (*Pod koniec dwudziestego wieku*, MW-3 102), „On potrafi spisać rejestr bólu, / Pogodzenia, błogości, grozy i ekstazy” (*Argument*, MW-3 266), „Żal i gniew, że po ekstazie, rozpacz i nadziei istoty podobne bogom zabiera niepamięć?” (*Na plaży*, MW-3 367). Ekstatyczny zachwyt i ton stanowią, oczywiście, immanentną cechę ekspresji poetyckiej Miłosza, widoczną co i rusz w przekraczaniu radości o „odcieniu kontemplacyjno-afirmatywnym”³⁹. Zjawia się w tej twórczości od początku (żeby wspomnieć tylko wiersz *Hymn z Trzech zim*) i towarzyszy jej do samego końca. Przy czym trzeba pamiętać, że poezja Miłosza, szczególnie ta późna, jak zaznacza Aleksander Fiut: „Połączy ekstatyczną pochwałę bytu z pamięcią o bólu i unicestwieniu”⁴⁰.

Dającym się dziś wydzielić i podjąć spadkiem po tradycji gatunkowej hymnu okazuje się głównie hymniczność⁴¹, czyli wpisana w wiersz szczególna relacja między podmiotem mówiącym a przedmiotem wysławiania (pochwały) i tym, co wyższe, ponadludzkie, Boskie, jako koniecznym warunkiem takiego sposobu komunikowania. Relacja owa, tkwiąca u podstaw samej wypowiedzi i niejako ją poprzedzająca, znajduje następnie swój wyraz i spełnia się w różnych wariantach formalnojęzykowego ukształtowania wiersza. Istotą tej relacji o charakterze światopoglądowym, a wypowiedzianej wysokim stylem hymnicznym, na który wskazywał Błoński, odkryjemy u Miłosza na poziomie topiki i semantyki poetyckiej. Tym, co spaja hymniczny układ w całość, jest zwłaszcza okazywanie wdzięczności i akty dziękczynienia. W esencjonalnym autokomentarzu stanowiącym prolog do *Wierszy ostatnich* czytamy: „Tym były moje wiersze, więc hymnami wdzięczności”. Ale już w jednym z dawnych utworów pt. *20 lutego 1938* obserwujemy, jak w wyobraźni poety dochodzi do splotu tych dwóch kluczowych pojęć w wizyjnej zapowiedzi przyszłości: „Kiedy hymn dziękczynienia zabrzmi, a pól żyto / Będzie jak łaska Boża, miłości witanie” (MW-1 107). Wołaniem o spełnianie się takiego właśnie hymnu jest wiersz *Dlaczego?* z tomiku *Na brzegu rzeki*: „Dlaczego nie wzniesie się hymn potężny / Dziękczynienia i wiekuistej chwały?” (MN 44). Również w wierszu *Nie tak* zjawia się „dziękczynienie” w sąsiedztwie hymnu, który nie może zaistnieć w pożądanej postaci:

I rozpada się hymn albo psalm przewodnika chóru, zostaje kantyczka.

Niepełny był zawsze mój głos, inne złożyć chciałbym dziękczynienie. [MW-2 240]

W wersach *Laudy* „dziękczynienie” pojawia się w pozycji ekwiwalentnej z „pochwałą”. Nawet w pełnym gorzkości utworze *Bez powodu z Hymnu o Perle* znajdziemy wykrzyknienie: „Ile dzięków czynienia” (MW-3 49). Pisanie *Traktatu teologicznego* w pierwszych jego wersach zostało określone jako „po prostu dziękczynienie” (MD 63). We wcześniejszym tekście z *Nieobjętej ziemi* o tytule *Dziękczynny* czytamy: „Obdarowałeś mnie, Boże – czarodzieju” (MW-3 236). Ujmowanie tego, co ziemskie i ludzkie, własnego życia, w kategoriach „daru” stanowi istotny składnik hymnicznej wizji świata z utworów Miłosza. Świetnie widać to

³⁹ Określenie Stali (*op. cit.*, s. 161).

⁴⁰ A. Fiut, *W stronę Miłosza*. Kraków 2003, s. 53.

⁴¹ Rozumiana np. analogicznie do „elegijności” z analiz A. Legeżyńskiej (*Gest poezji. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999).

w kalifornijskim wierszu pt. *Dar*, równie wyraziście w dużo późniejszym tekście pt. *Obudzony* ze zbioru *To*: „Zdawałem sobie sprawę, że otrzymuję dar nieoczekiwany i nie mogłem pojąć, dlaczego spadła na mnie ta łaska” (WT 39). Albo w inicyjalnym wersie *Na trąbach i na cytrze*: „Dar był nienazywany: żyliśmy i stało na górze gorące światło stworzone” (MW-2 180). Trop intertekstualny musi nas zaprowadzić do pieśni Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*, określanej wszakże przez badaczy mianem „słynnego hymnu”⁴², uznawanej za „Szczyt [...] staropolskiej hymnodii [...]”⁴³. Oprócz swoistej poetyki daru i ustanowienia języka zachwyty dla stworzonego świata pojawia się także u Kochanowskiego wprost wyrażony motyw wdzięczności: „Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy”. Kolejny ważny intertekst odnajdziemy w wersie: „Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi”⁴⁴. Po sparafrazowaniu staje się on u Miłosza tytułem całego tomu *Nieobjęta ziemia* i wyposaża go tym samym w hymniczną ramę modalną. W akcentowaniu „nieobjętości świata” przejawia się odczuwanie tego, „co nas przekracza”, jak określał warunek hymnu Gadamer. Zresztą „nieobeszła ziemia” Kochanowskiego pojawia się w dziele Miłosza także na zasadzie kryptocytatu. W wierszu *Miasto*: „I radość, i wstyd / Żyć jeszcze raz, na nieobeszłej ziemi” (MW-1 140) oraz w tekście pt. *St. Ign. Witkiewicz*: „Na sennych polach nieobeszłych państw” (MW-1 187). Poeta apeluje zatem do tradycji hymnicznej najwyraźniej korzystając z pośrednictwa Kochanowskiego, którego utwór zyskuje w tym układzie walor archetypu gatunku.

Odnajdziemy także w wierszach noblisty klasyczne i sięgające greckiej tradycji aluzje konstrukcyjne do struktury hymnicznej. Jedno z ważniejszych miejsc w arsenale środków hymnicznych zajmują niewątpliwie elementy laudacyjne, które w omawianej twórczości przyjmują najczęściej postać epitetów oraz wyliczeń. Najbardziej bezpośrednim jednak ich przejawem jest użycie słowa „chwała” oraz różnych odmian i form gramatycznych czasownika „pochwalać”. W wierszu *Bramy wieczoru* jego funkcja laudacyjna wzmocniona została nawet potrójną anaforą:

Pochwalamy w dzień,
pochwalamy w noc,
pochwalamy, gdy się kończy wiek
i gdy wątle kroki stawia pokolenie. [MW-1 113]

Obiektem laudacji jest najczęściej Bóg, do którego odnosi się np. dopowiedziane do dziecięcych śpiewów „Jakoż ja chwałę” (MW-3 24) z wiersza *Chagrin*, ale nie ogranicza to aktywności poety w omawianym zakresie, co widać np. w późniejszej *Kuźni*, gdzie przeczytamy znamiennej deklarację: „Do tego byłem wezwany: / Do pochwalania rzeczy, dlatego że są” (MW-3 319). Najbardziej uogólniająca formuła tak pojętego poetyckiego obowiązku pojawi się w *Drugiej przestrzeni*, jak to zazwyczaj u Miłosza, w nierozzerwalnym splocie z odniesieniem do odwrotnej, gorzkiej strony:

Pochwalać. To chyba tylko zostało
Pamiętającemu, który powoli rozważa
Nieszczęście za nieszczęściem i skąd uderzyło. [MD 43]

⁴² J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1964, s. 186.

⁴³ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁴ J. Kochanowski, *Czego chcesz od nas, Panie*. W: *Dzieła polskie*. Tekst na nowo skolonowała B. Otwinowska. T. I. Oprac. J. Krzyżanowski. Wyd. 8. Warszawa 1976, s. 268.

Słowo-klucz „chwała” występuje w poezji Miłosza od samych początków i obejmuje całość istnienia. Naturę w *Powolnej rzece z Trzech zim*: „Chwała, ból i chwała / trawie i chmurom, zielonej dębinie” (MW-1 35). Ludzi, np. w wierszu pt. *Rok*: „Opowiadałbym, gdybym umiał, wszystko, co jedna pamięć może zebrać na chwałę ludzi” (MW-2 167). „W chwale odnawia się biedna chwila ziemi” (MW-3 311) w *Sześciu wykładach wierszem*. Powołaniem ludzkości zgodnie z tekstem *Albo-albo* winno być „publiczne świadczenie na Boską chwałę” (MW-3 351). W podobnym duchu utrzymana jest retrospektywnie ukierunkowana prośba modlitewna w zbiorze *To*: „Daj pewność, że trudziłem się na Twoją chwałę” (MT 94).

Ścisłe hymniczny sens ma od epoki antycznej Grecji czasownik odpowiadający polskim: „wysławiać”, „opiewać”⁴⁵, w morfologii hymnu przynależny do jego formuły ekspozycyjnej. Nie dziwią zatem jego użycia w obydwu rodzimych wariantach w poezji Miłosza: „Ja chcę opiewać festyny, / Radosne gaje” (MW-1 206), „Tylko to jest godne opiewania: dzień” (MW-2 126), „Wisło, rymem polotnym tyle opiewana” (MW-1 142). Częściej sięga pisarz do czasownika „sławić (wysławiać)”, który wyraźniej ustanawia hymniczną różnicę względem zwykłych pochwał, o którą, jak pamiętamy, dopominał się Gadamer. Już w juvenilijnym tekście pt. *2 strofy* czytamy: „Tak nam znaczone, żeby piękność sławić” (MW-1 75). Miłosz otwiera przestrzeń hermeneutyczną hymnu na rozmaite sposoby. Ślad formuły ekspozycyjnej może pojawić się np. przewrotnie, z punktu widzenia genologicznej poprawności, w puencie wiersza, jak choćby w tekście pt. *Godzina*, gdzie podmiot apeluje do „śmiertelnych”: „Żeby jak ja wysławiali życie to jest szczęście” (MW-2 221). Podobnie dzieje się w puencie wiersza *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*: „I tak ma być, żeby ci, którzy cierpią, dalej cierpieli, wysławiając Twoje Imię” (MT 85). W *Powrocie* niemal w centralnym punkcie poematu pojawia się zwrot: „żeby sławione było piękno ziemi” (MW-3 370). Ale już dla odmiany w wierszu *Rzeki* wszystko jest jak najbardziej na swoim miejscu, czyli w zgodzie z antyczną morfologią hymnu. „Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!” (MW-3 98) – czytamy w pierwszym wersie, gdzie typowa dla gatunku, w jego wariacie homeryckim, jest ponadto apostroficzność oraz konstrukcyjne nawiązanie do obowiązkowego wymieniania imienia Boga, na którego cześć napisany zostaje hymn, już w jego formule początkowej⁴⁶.

Wśród różnorodnych sposobów uobecniania się hymnu w dziele Miłosza zwraca uwagę swoista hymniczność metatekstualna. Poeta w swoich utworach przywołuje hymny innych autorów, cytuje je, komentuje, wprowadza w obręb własnego tekstu ich tytuły. W utworze *Tytanik (1912)* z tomu *Kroniki* po wersie „Oto słowa hymnu granego przez orkiestrę »Tytanika«” (MW-3 282) następuje 8-wersowa cytacja (4 pierwsze i 4 ostatnie wersy), w angielskim oryginale, z pieśni *Autumn*, pochodzącej ze zbioru hymnów amerykańskiego kościoła episkopalnego, która to pieśń wedle pewnych źródeł miała być śpiewana podczas pamiętnej katastrofy. W *Drugiej przestrzeni* w wiersz wbudowana została, związana z hymnami, refleksja krytyczna:

Zdumiewający Hymn na zwiastowanie N. M. Panny
młodego antyklerykała Mickiewicza powstał

⁴⁵ J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego. Na materiale greckich zbiorów hymnicznych*. Poznań 1976, s. 66.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 12.

tuż przed hymnem masońskim znanym jako *Oda do młodości*
i wysławia Marię słowami proroka, czyli Jakuba Böhme. [MD 75]

Z kolei z utworu pt. *Niebiańskie z Wierszy ostatnich* dowiadujemy się, że „Poeta William Blake [...] kiedy umierał, śpiewał triumfalne hymny” (MW 49). Do tomu *Nieobjęta ziemia* włączył noblista kilka przekładów z Walta Whitmana, uznawanego wszakże za twórcę nowoczesnej liryki hymnicznej, do której przekładów należą z pewnością przełożone przez Miłosza teksty *My dwoje* i *Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie*. W tomie *Na brzegu rzeki* noblista, tym razem występujący w podmiotowej roli tłumacza polskiej literatury, parahymnicznie zapisuje swoje rozpoznanie cech poezji Anny Świrszczyńskiej (*Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*):

I, zaiste, wysławiając bycie:
rozkosz miłosnego dotyku, rozkosz biegania po plaży,
wędrowania po górach, nawet grabienia siana,

Znikałaś, żeby trwać bezosobowo. [MN 28]

W *Toast* wplótł autor *Światła dziennego* aluzję do *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, której hymniczny sens zdaje się obejmować, pomimo takiego adresu intertekstualnego, nie tyle konkretny tekst, ile na zasadzie *pars pro toto* całe dzieło wieszczą:

I półgłosem śpiewają hymn wielkiego męża,
Którego duch po śmierci, jak przyrzekł, zwycięża. [MW-1 301]

Występowanie kodu hymnicznego stanowi jeden z czynników spajających twórczość poetycką Miłosza. Punkty odniesienia do tego kodu rozlokowane są w rozmaitych miejscach jego dzieła, działając ze zmienną siłą i z różnym stopniem intensywności. Przybierają wiele kształtów, często prowokują interakcje znaczeniowe z odmiennymi obszarami genologicznymi. Poza tym uspoijniającym owo pisarstwo w jakąś hymnodyczną całość rozproszeniem i rozrzuceniem rozmaitych referencji do przestrzeni hermeneutycznej pożądanego przez poetę gatunku spotkamy w tomach Miłosza teksty, które domagają się przydania im miana hymnów w sensie ścisłym, starające się realizować, na sposób klasycystyczny, gatunkowy paradygmat. Do najbardziej znanych i najczęściej komentowanych należy utwór opatrzony autorską kwalifikacją gatunkową, tj. *Hymn* z tomu *Trzy zimy*. Nazywany przez badaczy „młodzieńczym”, ale dla dorobku Miłosza niezwykle ważny, bo pod tą, a nie inną przecież postacią gatunkową zapowiadający charakter dostępnej dzisiaj całości. Jak zauważa Marek Zaleski:

znajdujemy bowiem w *Hymnie* niemal gotowy świat poezji Miłosza: zachwyt urodą świata i poczucie nietrwałości wszelkiego ładu, gust do rzeczy ostatecznych, kłopoty z grzesznym *ego*, apokaliptyczny ogląd zdarzeń – spojrzenie zdolne do uchwycenia rzeczywistości w jej najwyższej formie⁴⁷.

Świadomy takiej roli wiersza wobec całości dokonań był i sam poeta, co wyraził w jednej z rozmów: „*Hymn* objawia zresztą pewne moje zasadnicze tendencje. To jest u mnie trwałe: z jednej strony, skłonność do ekstazy, zjednoczenie się ze światem rzeczy, chęć przeżycia wszystkiego, dotknięcia, bycia w potoku świata,

⁴⁷ M. Z a l e s k i, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 122.

z równoczesnym zgryzem negatywnym [...]”⁴⁸. W autointerpretacji przewija się często motyw ekstazy, mówi Miłosz: „jest tu ekstaza zjednoczenia się z Bogiem, który jest równocześnie światem”, „*Hymn* jest [...] po stronie ekstazy światem”⁴⁹. Na ekstatyczny charakter wypowiedzi podmiotu zwrócił uwagę w interpretacji *Hymnu* Kris Van Heuckelom⁵⁰. Zaleski dostrzegł natomiast inną istotną cechę tekstu: „Użyte w wierszu konstrukcje czasowe przenoszą zdarzenia w mityczne, znieruchomiałe *praesens*”⁵¹. Podobne spostrzeżenia wyraża Renata Gorczyńska: „*Hymn* jest utworem ahistorycznym, bo nie ma w nim żadnych odniesień do konkretnego czasu”⁵². Obserwacje te potwierdzają tylko jak najbardziej rozmyślnie odwoływanie się przez Miłosza do kodu hymnicznego i pozwalają nam uchwycić jego kolejną cechę. Właściwa bowiem dla gatunku jest sytuacja „metafizycznego zawsze i wszędzie”⁵³, w jakiej znajduje się podmiot hymnu. Dla antycznych hymnów charakterystyczne było stosowanie tzw. *praesens* bezczasowego⁵⁴, sugerujące stałe zajmowanie się określoną czynnością.

O miano hymnu mogą ubiegać się śmiało także utwory Miłosza nie opatrzone autorską kwalifikacją gatunkową, a pośród nich na pewno znajdują się *Rzeki z Hymnu o Perle*:

Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!
Wy jesteście i miód, i miłość, i śmierć, i taniec.
Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych kamieni,
Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,
Od jasnych źródeł na murawach, pod którymi szemrzą poniki,
Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyt, i przemijanie. [MW-3 98]

Stała nazywa *Rzeki* hymnem „ekstatycznym i medytacyjnym zarazem [...]”.
Pisze badacz:

Rzeka jest tu nie tylko obrazem pełnego, ujętego dynamicznie, jednoczącego przeciwieństwa bytu; jest także obrazem konkretnego ludzkiego istnienia, przeżytego wewnątrz, od nieokreślonego początku po zagadkowy kres, przeżytego – we wszystkich rejestrach istnienia⁵⁵.

Co ważne, także dla rozpatrywanej przez nas perspektywy hymnicznej – „Ostateczną zaś konsekwencją owego doświadczenia jest poczucie wyjścia poza czas, wyzwolenia się spod jego władzy [...]”⁵⁶. Mówią o tym wprost ostatnie dwa wersy:

A pęd wasz nieustający zabiera dalej i dalej.
I ani jest ani było. Tylko trwa wieczna chwila. [MW-3 99]

⁴⁸ R. Gorczyńska (E. Czarnecka), *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 24.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ K. Van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 2004, s. 46.

⁵¹ Zaleski, *op. cit.*, s. 123.

⁵² Gorczyńska, *op. cit.*, s. 240.

⁵³ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 43.

⁵⁴ Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 16.

⁵⁵ Stala, *op. cit.*, s. 175.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 176.

Bardzo klasycznym hymnem apelującym do tradycji antycznej jest niewątpliwie utwór pt. *Bogini* z cyklu *Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach*:

Gaia, pierworodna córka Chaosu,
Przystrojona w trawy i drzewa raduje nam oczy,
Abysmy zgodnie umieli nazwać, co jest piękne,
I z każdym ziemskim wędrowcem dzielili radość.

[.]

Gaia! Jakkolwiek będzie, zachowaj swoje sezony.
Wynurzaj się ze śniegów z ciurkaniem strumyków na wiosnę,
Oblekaj się, dla nich, dla tych, co po nas będą,
Przynajmniej w zieleń śródmiejskiego parku
I kwitnienie karłowatej jabłunki ogródków działkowych,
Prośbę swoją zanoszę, twój pokorny syn. [MN 16–17]

Wątpliwości nie budzi tu już sam wybór adresatki hymnu: „Ziemi, która, jak mówią, jest boginią” (MW-3 327), żeby posłużyć się adekwatnym zakończeniem wiersza *Wcielony z Dalszych okolic*. W dodatku, oprócz zgodnego z formułą ekspozycyjną wskazania imienia bogini na początku tekstu, pojawia się w obrębie tej ekspozycji nawet tradycyjna „wzmianka genealogiczna”, w praktykowanej np. w literaturze orfickiej „miniaturowej postaci” (bez rozwinięcia w mit narodzinowy)⁵⁷. Wiersz wypełnia kolejno hymniczne funkcje: ekspozycyjną, laudacyjną, ilustracyjną (dotyczy fragmentów pominiętych w cytacie ze względu na ich objętość, a stanowiących odpowiednik *pars media* antycznego hymnu). Całość zamyka, w zgodzie z morfologicznym porządkiem Kallimacha, prośba końcowa. W wydaniu Miłosa przybierająca odcień wyraźnie ironiczny, wyrażony w postaci dobrotliwej litoty.

Odrębną grupę hymnów Miłosa stanowią hymny modlitewne. Rozróżnienie hymnu i modlitwy należy do najbardziej problematycznych miejsc w teorii obydwu gatunków i w praktyce interpretacyjnej. W odniesieniu do hymnodyki antycznej wskazuje się na trzy zasadnicze cechy dystynktywne. Po pierwsze, prośby modlitewne zawarte w strukturze hymnów homeryckich mają charakter schematyczny i nie wynikają z poprzedzającego treść prośby kontekstu, co każe odróżnić je od spontanicznej postawy modlącego się podmiotu. Nie są też w nich obowiązujące. Po drugie, hymn nie spełnia dwóch charakterystycznych dla modlitwy funkcji: hypomnetycznej i wotywniej (co nie znaczy, oczywiście, że ślady tych funkcji w hymnach w ogóle nie występują). Po trzecie wreszcie – w modlitwie akcent emocjonalny spoczywa na podmiocie wypowiadającym, a w hymnie na adresacie⁵⁸. Mówiąc o hymnach modlitewnych decydujemy się nie tyle na pojęciowe zatarcie wymienionych różnic, ile na wskazanie odwołań do innego obszaru tradycji literackiej. Z jednej strony, najbliższą tradycję wyznaczają tutaj psalmy, z drugiej – średniowieczna liryka kościelna, w której hymnem nazywano pochwalną pieśń liturgiczną. Przykładem modelowym odnowienia tej tradycji jest w poezji Miłosa tekst pt. *Veni Creator* z tomu *Miasto bez imienia*:

Przyjdź, Duchu Świąty,
zginając (albo nie zginając) trawy,

⁵⁷ Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 70.

⁵⁸ Podaję za: Danielewicz (*ibidem*, s. 34, 80–81).

ukazując się (albo nie) nad głową językiem płomienia,
 kiedy sianokosy, albo kiedy na podorywkę wychodzi traktor
 w dolinie orzechowych gajów, albo kiedy śniegi
 przywalają jodły kalekie w Sierra Nevada.
 Jestem człowiek tylko, więc potrzebuję widzialnych znaków,
 nużę się prędko budowaniem schodów abstrakcji.
 Prosiłem nieraz, wiesz sam, żeby figura w kościele
 podniosła dla mnie rękę, raz jeden, jedyny.
 Ale rozumiem, że znaki mogą być tylko ludzkie.
 Zbudź więc jednego człowieka, gdziekolwiek na ziemi
 (nie mnie, bo jednak znam, co przyzwoitość),
 i pozwól, abym patrząc na niego, podziwiać mógł Ciebie. [MW-2 177]

Znakiem wpisania w średniowieczną tradycję jest sam tytuł wiersza, powtarzający tytuł ówczesnego hymnu, zachowanego w wielu wersjach. Jak udowadnia Leonard Neuger, Miłosz „po mocnych i ostentacyjnych sygnałach wskazujących na źródła” rezygnuje następnie z aktualizacji wzorca gatunkowego, mamy w tym tekście do czynienia z „ledwie zamarkowaną strukturą hymnu”, o czym powinna świadczyć m.in. „drastyczna redukcja imperatiwów (prośb) i całkowity brak wyrażonych *explicite* atrybucji Adresata modlitwy”⁵⁹. Miłosz, jak pokazuje w gruntownej analizie Neuger, przejmuje tylko podstawę struktury hymnu, zaczyna i kończy niemal cytataми, ale rozważa w istocie to, co we wzorcowym dlań hymnie średniowiecznym było „zaledwie wzmianką, suplementem” (kwestia „znakowej manifestacji obecności Ducha Świętego”). Poeta utrzymuje przy tym „hymniczne napięcie między tym, co antropologiczne, a tym, co teologiczne”⁶⁰. *Veni Creator* Miłosza to zatem, z genologicznego punktu widzenia, „rozmowa z hymnem” albo nawet „rozmowa-w-hymnie”⁶¹. Z kolei wiersz *Wyznanie* z tomu *Kroniki* proponuje badacz traktować jako „żartobliwą replikę”⁶² *Veni Creator*. Elementy modlitwnej hymniczności występują w dziele noblisty także w postaci rozproszonej oraz w zmieszaniu z innymi typami ekspresji poetyckiej.

Własny oryginalny obszar wyznacza np. relacja hymniczności z epifanią. Dla Błońskiego poetycką epifanią w omawianej przez nas twórczości wywołuje „dotarcie do bytowej jednorazowości”, w „punktowych doznaniach zmysłowych” kryć się mają „momenty objawienia”⁶³. Dla Aleksandra Fiuta „spotkanie z konkretem jest w poezji Miłosza czymś trochę podobnym do epifanii, lecz jakościowo chyba od niej różnym”, jak pisze badacz: „ekstaza szczegółu nie przynosi epifanii”, ponieważ „w niej objawia się poecie sens niepojęty”. Dążenie, a nie spełnienie miałyby być zatem udziałem jakichś „niedoskonałych epifanii” zatrzymujących się na nieprzekraczalnej w rzeczywistości granicy „chwil przed-objawienia”⁶⁴. Doświadczenia te, zdaniem Aleksandra Fiuta, „niosą ślad swego religijnego pochodzenia”, nie są natomiast „składnikiem teorii estetycznej”⁶⁵. Również Ryszard Nycz do-

⁵⁹ L. Neuger, „*Veni Creator*” Czesława Miłosza. *Próba lektury*. W zb.: *Poznanie Miłosa* 2. Cz. 1: 1980–1998. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 233.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 235.

⁶¹ *Ibidem*, s. 232.

⁶² *Ibidem*, s. 243.

⁶³ Błoński, *op. cit.*, s. 57–60.

⁶⁴ Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, s. 40–41.

⁶⁵ *Ibidem*.

strzeżę raczej charakter tradycyjny Młoszowych epifanii, pisząc, iż „zdają się nigdy nie tracić kontaktu z teologiczną genealogią tej kategorii, jak też sakralnymi fundamentami poszukiwanego sensu istnienia”⁶⁶. Niemniej jednak wypada się zgodzić także z innym sądem Nycza, że „epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką”⁶⁷. Innymi słowy, musimy uznać, iż w zapisie poetyckim, zwłaszcza modernistycznym, moment epifaniczny nieuchronnie wiąże się z momentem estetycznym. Dlatego że, co odkrywa Eco:

źródłem przyjemności nie jest już pełnia obiektywnej percepcji, ale subiektywny wybór pewnego błędnego momentu doświadczenia, przelanie go w stylistyczną formę, sformułowanie lingwistycznego ekwiwalentu rzeczywistości⁶⁸.

I to ważne – w interesującej nas perspektywie hymnicznej epifaniczne teksty Miłosza wyrastają z zachwyty oraz są, często ekstatycznym, wyrazem podziwu dla „widzialnego świata”, ale jednocześnie zachowuje się w nich jakieś sakralne *residuum*. Zapisy takie, w postaci niezliczonej liczby zróżnicowanych objętościowo fragmentów, przetykają tkanę Miłoszowego dzieła. Są jednak wiersze, które w całości nazwałbym chętnie hymnami epifanicznymi, choć przesącza się też spomiędzy ich wersów ton elegijny. Należy do nich przede wszystkim słynny *Notatnik: Bon nad Lemanem*, z czytelną aluzją do *Psalmu 137* („Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem”, MW-2 23) oraz z finalnym „Tak” zwróconym w stronę „momentu wiecznego” i z intensywnie epifanijskim zobrazowaniem jesieni. Innym przykładem może być swoista epifania ognia i zarazem pochwała życia w utworze *Mittelbergheim*, rozpoczynająca się od uobecniającego opisu:

Wino śpi w beczkach z dębu nadreńskiego.
Budzi mnie dzwon kościółka między winnicami
Mittelbergheim. Słyszę małe źródło
Pluszczące w cembrowinę na podwórzu, stuk
Drewniaków na ulicy. Tytoń schnący
Pod okapem i pługi i koła drewniane
I zbocza gór i jesień przy mnie są. [MW-1 331]

– a zwieńczona apostrofą do nadludzkiego żywiołu i podwójnym afirmatywnym zaklęciem:

Ogniu, potęgo, siło, ty, co mnie
Trzymasz we wnętrzu dłoni, której bruzdy
Są jak wąwozy olbrzymie, czesane
Wiatrem południa. Ty, co dajesz pewność
W godzinie lęku, tygodniu zwątpienia,
Za wcześniej jeszcze, niech wino dojrzewa,
Niechaj podróżni śpią w Mittelbergheim. [MW-1 331–332]

Boskie atrybuty adresata tego fragmentu nadają końcowemu zaklęciu charakter prośby modlitwowej. Skala przeżyć podmiotu rozpięta jest pomiędzy lękiem a oddaniem i podziwem. Spełnia się też w tym wysławianiu przypominany przez Gadamera warunek przemiany doświadczenia w formę artystyczną hymnu: „uzna-

⁶⁶ R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 168–169.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 169.

⁶⁸ U. E c o, *Poetyki Joyce'a*. Przeł. M. K o ś n i k. Warszawa 1998, s. 61–62.

nie czegoś absolutnie wyższego, co nas przekracza i czego obecność nas wypełnia”. Miłoszowe epifanizacje przestrzeni połączone z podmiotowymi stanami zachwyty nazywam nieco przerośnie hymnami epifanicznymi, nawiązując do bardzo odległych kart z dziejów gatunku⁶⁹. Na podobnej, metaforycznej zasadzie powiązać z tą kategorią można jeszcze jedną sytuację hymniczną w wierszach Miłosa, a mianowicie, na różne już sposoby opisywane przez krytykę⁷⁰, wszelkie próby odtwarzania w słowie poetyckim fragmentów minionej rzeczywistości. Jak zauważył Zaleski: „Słowo Miłoszowe chce być słowem hymnicznym, chce słać to, co »jest«, i chce rezurekcji tego, co było”, ale w przekonaniu krytyka pozostaje ono „tylko epitafium dla emocji”, jako że „nie może wywołać z niebytu do istnienia, oddać sprawiedliwości temu, co było”⁷¹. Jednakże, dodajmy, ów proces „zmarmurzenia” się słowa jest od intencji gestu poetyckiego niezależny. Hymnista spełnia się przecież w trakcie wykonywania swojego zadania, gdy odpowiada na to, do czego został powołany. „Hymnicznie przywołuję was wszystkich i wspominam” (MW-3 38) – deklaruje podmiot jednego z wierszy Miłosa i w tej deklaracji zawiera się skrót modelu poetyckiego, który zaczyna dominować w późnej twórczości autora *To*. Albowiem słowo Miłosa chce być rzeczywiście hymniczne, szczególnie tam, gdzie spodziewalibyśmy się raczej trenu bądź elegii i gdzie dochodzi nawet do bezpośredniego wyrażenia daremności Orfuszowych wysiłków. Dzieje się tak w zbiorze *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, na kartkach *Osobnego zeszytu* i, oczywiście, w wielu tekstach z *Kronik*. Znakomitym przykładem tak pojętej hymniczności może być np. wiersz pt. *Mój dziadek Zygmunt Kunat* ze zbioru *To* albo *Suknia w groszki* z tomu *Na brzegu rzeki czy Piękna nieznajoma z Drugiej przestrzeni*.

Pojęcie hymnu w twórczości Miłosa przekracza granice poetyki. Hymniczność wyrasta tu bowiem z doświadczenia świętości, „tego, co nas przekracza”, które jednocześnie naznacza postawę poety i nazywa samo doświadczenie. W oderwaniu od sensów formalno-artystycznych idzie w sukurs wyobraźni eschatologicznej, jak np. w ekstatycznej wizji Królestwa Bożego w *Bramie poranku*:

Nieustanne szepty hymnów uwielbienia,
splatanie długich wieńców z kwiatów i owoców,
błysk tańców, do rytmu miłosnego obcowania niepodobnych [MW-1 115]

W *Poemacie o czasie zastygłym* hymn okazywał się najlepszym miejscem przekładu zadań estetycznych na zamiar społeczny, stawał się źródłem profetycznej siły czerpanej z wnętrza spełniającej się wizji katastroficznej i pozwalał wyłuskać z niej załączek pozytywnej przemiany świata:

⁶⁹ Zob. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 43–64. Główną cechą hymnów epifanicznych Kallimacha, które „zatrąciły już zupełnie więz z rytuałem kultowym” (*ibidem*, s. 43), jest według Danielewicza „uobecnienie” czy też „pozór uobecnienia świata przedstawionego” (*ibidem*, s. 64). Technika hymnisty polegała na mimetycznym odtworzeniu uroczystości kultowych (rekonstrukcji ramy modalnej) z wprowadzeniem elementu „obecności samego boga”, jako wyniku epifanii – objawienia się bóstwa.

⁷⁰ R. Nycz (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 56) zaproponował np. interpretację tej właściwości poezji Miłosa w kategoriach *anamnesis* (rozpamiętywania). Zob. też na ten temat m.in. Zaleski, *op. cit.*, s. 171–191.

⁷¹ Zaleski, *op. cit.*, s. 240.

Patrzę, słucham.
 Aby wynieść formy, godne czasu moich synów,
 aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
 I rzucić
 W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości. [MW-1 82–83]

Ponad poetycką siłę hymnu wydobywa się metaforycznie wojenna reminiscencja w *Przypomnieniu*: „I grano seriami / Niedługie kul hymny” (MW-1 272). Hymniczność jawi się nade wszystko jednak jako projekt egzystencjalny, imperatyw istnienia, nie znajdująca alternatywy oferta modelu życia, kierowana np. do „młodych” w *Dalszych okolicach*: „Powinni witać hymnem wschody słońca, / Co dzień układać pieśni nad pieśniami” (MW-3 341). Określa mityczny czas przeszły: „Żyliśmy co dzień w hymnie, upojeniu, / Nie mając na to słów, czując, że za dużo” (MW-3 324). Miłoszowe „życie w hymnie” przypomina ponownie o hymniczności Hölderlina i jego słynnej frazie mówiącej o tym, że „poetycko mieszka człowiek na tej ziemi”. „Mieszkać poetycko” oznacza tu, jak chce Heidegger: „stać w obecności bogów i być dotkniętym bliskością istoty rzeczy”. Istnienie jest „poetyckie u swych podstaw”⁷², jako że jest darem, a nie zasługą – komentuje filozof. „Ponieważ istnieć na ziemi to już za dużo na jakiegokolwiek nazwanie”, mógłby dopowiedzieć Miłosz werselem swojego *Sprawozdania*. Choć, oczywiście, poetycka jest w jego dziele przede wszystkim egzystencja podmiotu, której charakter celnie opisał Nycz:

Jako wybrany natomiast żyje poetycko: między niebem a ziemią, oddalony od społeczności i „wydziedziczony z prorocत्व”, spełnia swe mediumiczne powołanie [...], oddając swoją mowę w służbę wysławiania „głosów biednych ludzi” i „nienazwanego”⁷³.

Analizując wiersze Czesława Miłosza, obserwujemy, jak forma literacka używa nazwy doświadczeniu, które z kolei domaga się jej, poszukuje i z różnym powodzeniem sprawdza możliwość prawdziwego zaistnienia. I właśnie ów ścisły, choć niełatwy związek określa charakter całego Miłoszowego *corpus hymnicum*.

Abstract

DARIUSZ PAWELEC
 (University of Silesia, Katowice)

HYMNIC CODE IN CZESŁAW MIŁOSZ'S POETRY

Hymnic genre awareness in Czesław Miłosz's poetry is included into metadiscursive statements. Poetic self-commentary often leads to encapsulating the entire work in the hymnic genre. The hymn becomes an identification of the author's poetics and develops into a literary type. The author of the sketch questions for the proper understanding of the hymn in reference to all found in Miłosz's poetry direct indications of genre correlations as well as for the modes in which other ways the hymnic tradition are summoned. Is there a nonthematized hymn in this poetry and, if so, in what way can it exist? From his debut until *Last poems* (*Wiersze ostatnie*) Miłosz is observed to carry out a long-lasting process of codification of the qualities of hymnic expression which is being accomplished in a constant dialogue with the forms already attested. Referring to the analysis of metatextual state-

⁷² M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka. Warszawa 2004, s. 43.

⁷³ Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 57.

ments found in Miłosz's poetic texts, the article concludes that the use of the term in question goes beyond its narrow literary genetics meaning. The Polish poet seems to be drawing on the ancient synonymy of the term of "*hymnos*" and poetic creativity at large. The objective of the analysis is the mode such awareness is reflected in hymnographic production. The presence of hymnic code is seen as one of the elements which unites Miłosz's literary output. Miłosz's notion of hymn crosses the limits of his poetics. Hymnicity, then, stems from experiencing the sacred but is primarily viewed as an existential project. Miłosz's "living in hymn" reminds of Hölderlin's hymnicity.